

As ideias que surgem no embate da realidade: entrevista sobre os processos criativos de Cao Guimarães

The ideas that arise in the clash of reality: interview about the creative processes of Cao Guimarães

Las ideas que surgen en el choque de la realidad: entrevista sobre los procesos creativos de Cao Guimarães

Cao Guimarães

E-mail: studio@caoguimaraes.com

Celina Figueiredo Lage

Universidade Estadual de Minas Gerais

E-mail: celina.lage@uemg.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9052-7708>

Leandro Ricardo Wenceslau

Universidade Estadual de Minas Gerais

E-mail: leowenceslau@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7629-4154>

RESUMO:

Nesta entrevista com Cao Guimarães, realizada por videoconferência em setembro de 2020, no período de pandemia da Covid-19, perguntamos a ele sobre sua trajetória artística, seus processos criativos e sua adaptação ao período de

LAGE, Celina Figueiredo; WENCESLAU, Leandro Ricardo. **As ideias que surgem no embate da realidade: entrevista sobre os processos criativos de Cao Guimarães.**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.32965>>

256

isolamento que se instalou em todo o mundo. Ele nos contou sobre sua trajetória nos campos das artes, processos criativos e histórias que exemplificaram suas experimentações criativas e filosóficas. Ainda, relatou um pouco sobre suas buscas por um processo de produção fílmica que ele batiza como um “cinema de cozinha”, que apresenta uma busca por um cinema mais artesanal, feito de planos que se articulam e funcionam como blocos de espaço-tempo, explorando conceitos de dispositivos e “jogos” que ele cria e se submete nos filmes. A entrevista ainda aponta indícios de como ele busca encontrar seus caminhos e formas de fazer um filme em meio ao caos, acasos e imprevistos da realidade.

Palavras chave: *Processos Criativos. Escritos de Artista. Cinema. Artes Plásticas. Cao Guimarães.*

ABSTRACT:

In this interview with Cao Guimarães conducted by videoconference on September of 2020 during the Covid-19 pandemic period, we asked him about his artistic trajectory, his creative processes and how he was living at the period of isolation that took place around the world. He shared a bit of his trajectory within the arts, creative processes and stories that exemplified his creative and philosophical experimentation. Still, he reported a little about his researches for film production process that he baptizes as “Cinema de Cozinha” (kitchen cinema) that presents a certain search for a more artisanal cinema, made of plans that articulate and function as blocks of space-time, exploring concepts of devices and “games” that he creates and submits to in his films. The interview also points out signs of how he seeks to find his ways and ways of making a film in the midst of the chaos, chance and unforeseen events of reality.

Keywords: *Creative Process. Artist Writings. Cinema. Visual Arts. Cao Guimarães.*

RESUMEN:

En esta entrevista con Cao Guimarães realizada por videoconferencia en septiembre de 2020 durante el período de pandemia de Covid-19, le preguntamos sobre su trayectoria artística, sus procesos creativos y cómo estaba viviendo el período de aislamiento que se ha instalado en todo el mundo. Nos contó sobre su trayectoria en el campo de las artes, procesos creativos e historias que ejemplificaron su experimentación creativa y filosófica. Aún así, relató un poco sobre sus

investigações para o processo de produção cinematográfica que baptiza como “Cinema de Cozinha” (cine de cozinha) que apresenta uma busca de um cine mais artesanal, feito de planos que se articulam e funcionam como blocos de espaço-tempo, explorando conceitos de dispositivos e “jogos” que cria e a los que se somete em sus películas. La entrevista también apunta senales de cómo busca encontrar sus caminos y maneras de hacer una película en medio del caos, el azar y los imprevistos de la realidad.

Palabras clave: *Proceso creativo. Escritos de artistas. Cine. Artes visuales. Cao Guimarães.*

Artigo recebido em: 05/04/2021

Artigo aprovado em: 11/07/2022

Entrevista realizada em: 28/09/2020

Introdução

Setembro de 2020, isolados em meio à pandemia da Covid-19, pedimos ao cineasta e artista plástico brasileiro Cao Guimarães que nos concedesse uma entrevista a respeito de sua trajetória artística, seus escritos, processos criativos, concepções sobre a arte, a vida e de sua adaptação ao período de isolamento social, que se instalou em todo o mundo. Cao se encontrava em um balneário no Uruguai com os filhos. A entrevista foi realizada por videoconferência, a qual gravamos e transcrevemos em seguida. Optamos por transcrever o texto das falas apenas com algumas poucas modificações, assinaladas principalmente pelos colchetes, para melhor adequar às normas do português brasileiro escrito e para clarificar as colocações feitas, mas buscamos sempre preservar ao máximo o conteúdo e estilo vívido

LAGE, Celina Figueiredo; WENCESLAU, Leandro Ricardo. **As ideias que surgem no embate da realidade: entrevista sobre os processos criativos de Cao Guimarães.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.32965>>

258

das suas falas. A maior parte das perguntas foi elaborada previamente pelos autores e algumas surgiram organicamente durante a entrevista, que foi realizada entre Cao Guimarães e Leandro Wenceslau, no dia 28 de setembro de 2020.

O diretor mineiro Cao Guimarães é um profícuo cineasta e artista plástico que nasceu em 1965 em Belo Horizonte, onde também vive e trabalha, dividindo seu tempo entre o Brasil, o Uruguai e outras localidades para onde viaja para fazer suas filmagens e mostrar suas obras. Seus trabalhos apresentam um cruzamento entre o cinema e as artes plásticas com uma produção intensa desde o final dos anos 1980, com obras em coleções prestigiadas em importantes galerias, como a Tate Modern (Reino Unido), o MoMA e o Museu Guggenheim (EUA), dentre outras. Cao já participou de importantes exposições, como a XXV e a XXVII Bienal Internacional de São Paulo (Brasil); Insite Biennial 2005, (México); Cruzamentos: Contemporary Art in Brazil (EUA). No cinema, realizou dez longas-metragens: *Espera* (2018), *O Homem das Multidões* (2013), *Otto* (2012), *Elvira Lorelay Alma de Dragón* (2012), *Ex Isto* (2010), *Andarilho* (2007), *Acidente* (2006), *Alma do Osso* (2004), *Rua de Mão Dupla* (2002) e *O Fim do Sem Fim* (2001), que participaram de renomados festivais internacionais, como Cannes, Locarno, Sundance, Veneza, Berlim e Rotterdam. Ainda, foi premiado em importantes festivais pelo mundo, como o Prêmio do Júri de Melhor Filme no É Tudo Verdade com o filme *A Alma do Osso* (2004); Prêmio Melhor Documentário Ibero Americano no 22º Festival Internacional de Cine en Guadalajara para *Acidente* (2006); Prêmio Longa-Metragem Documentário – Melhor Filme; Melhor Fotografia; Melhor Trilha Sonora; Melhor Som no 45º Festival de Brasília para *Otto* (2012) e Grand Prix Favorite – 26º Festival de Cinema Latino-Americano de Toulouse para o filme *O Homem das Multidões* (2013), dentre outras premiações.

Adentrar no universo de um artista é um grande desafio pelo viés de aproximação com sua obra, conceitos e personalidade. Segundo Salles (2013), esse ato criador do artista envolve movimento de registros de linguagem e tradução intersemiótica, como conversões de

linguagem ao longo do processo criador, por exemplo, percepções visuais se transformam em palavras ou palavras se transformam em imagens e depois voltam a serem palavras. Essas transmutações trazem conversões entre linguagens em um exercício constante do artista que, para Salles (2013), é uma tentativa de resguardar um instante frágil.

Em complemento a esse processo do próprio artista, soma-se o esforço da pesquisa sobre sua obra, que tenta se aproximar por diferentes vieses, mas que sempre carece de movimentos de conversões de linguagens. No entanto, no caso de Cao, ele apresenta seu processo de forma variada, mas sempre muito simples. Conhecer-lo mais de perto foi estimulante e vívido pela sua simplicidade em transmitir seus conceitos, ideias e pelo bom humor. Mas, sobretudo, pela facilidade com que ele consegue nos colocar em uma espécie de estado de intimidade consigo e com sua obra. Cao fala sobre suas inquietações, processos criativos e tudo que potencializa sua arte com a mesma simplicidade e proximidade de uma conversa afetuosa de cozinha. Em Minas, a cozinha é como o coração de uma casa, onde toda a família, amigos e convidados geralmente se reúnem e contam suas histórias, trocam afetos e compartilham a vida e Cao parece entender muito bem isso. Enquanto fala sobre sua arte e sobre o que mais perguntamos, ele consegue nos aproximar de seu ponto de vista com sua personalidade cativante e investigativa, que valoriza os momentos, que se esconde em meio ao caos, acasos e imprevistos da realidade. Para Mourão e Labaki (2005), no cinema o campo do previsível e do imprevisível se estabelece através da relação entre saber o que deve ser filmado para assegurar o registro de todos os aspectos essenciais ao filme e abrir espaço para o imprevisível, que pode surgir com o processo de encenação, *mise en scène* e construção imagética. Na obra de Cao, sua forma particular de produção nos afasta das filiações óbvias e desperta um olhar que envolve afeto, experimentação e criação autoral.

Entrevista

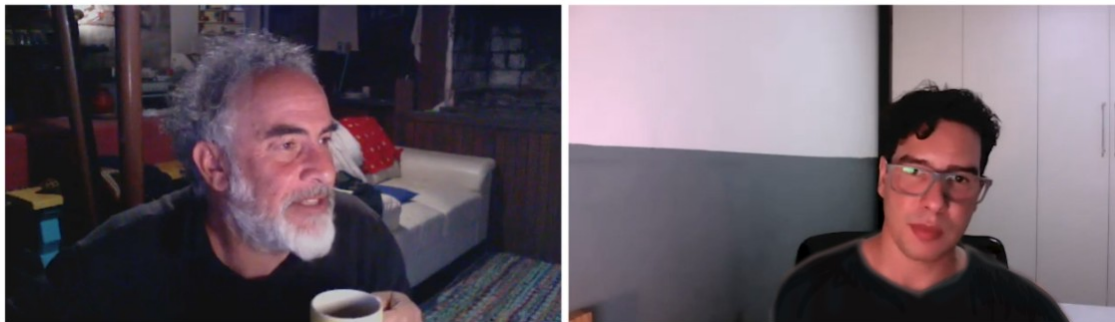


Fig. 1: Cao Guimarães (à esquerda) e Leandro Wenceslau (à direita). Fonte: Arquivo do autor.

Leandro Wenceslau: Você é um artista de destaque, com atuação principal no campo das artes visuais, abrangendo fotografia, cinema e as artes do vídeo. Conte um pouco de sua trajetória e como foi se dando sua atuação através dessas diferentes linguagens artísticas.

Cao Guimarães: Na verdade, minha formação é em Filosofia, eu fiz Filosofia. Não me formei, mas foi o curso que eu fiz e sempre trabalhei com fotografia. Fotografia profissional, de jornalismo, produtos, de moda, de tudo. Na época, foi uma super escola, eu tinha um laboratório de fotografia preto e branco. Então, paralelamente, eu ia fazendo umas exposições de fotografia, desenvolvendo meu trabalho fotográfico e comecei a expor fotografia. E aí veio um período londrino, um período no final da década de [19]90, onde eu fui morar em Londres com minha ex-mulher, a Rivane [Rivane Neuenschwander], ela que também é artista plástica. E lá eu tinha acesso a uns rolinhos de Super8, tinha câmera e comecei a fazer uns filminhos. Produzia umas coisas despretensiosas, passando o tempo, já que eu não tinha muito o que fazer por lá. E assim eu fiz meus primeiros trabalhos nesse período. Era uma coisa bem caseira, na época, eu até escrevi um texto chamado “Cinema de Cozinha” (GUIMARÃES, 2008) e esse texto explica um pouco essa ideia de um cinema mais artesanal.

Na verdade, eu sempre quis ser cineasta. O que me impactou primeiro na vida, na época, foram os cineclubes, na década de [19]80, e foi quando eu realmente descobri o mundo através do cinema. Não apenas o mundo, mas formas de olhar o mundo. O cinema realmente me impactou profundamente, mas fazer cinema naquela época, antes do vídeo, era muito complicado. Então, foi junto com a evolução tecnológica que eu comecei a ter acesso a novas formas de fazer e hoje qualquer um consegue fazer um filme. Eu andava muito mais com um grupo de artistas plásticos do que de cineastas. Mas também não tinha tantos cineastas em Belo Horizonte, tinha mais [artistas do] vídeo, e muitos artistas plásticos [circulando no meu meio].

Esses primeiros filminhos que eu fiz, eles acabaram no circuito de artes plásticas, os curadores gostavam e me chamavam para expor. E aí, eu comecei a mandar os filmes também para os festivais de cinema e comecei a frequentar ambos os circuitos, tanto o do cinema como das artes plásticas. As coisas caminharam juntas, mas eu comecei a me inteirar de artes plásticas depois, porque minha paixão mesmo era ir no cinema, não ir ver exposição. Mas em Londres eu frequentei muito exposições e isso abriu um mundo novo para mim. Artes plásticas é algo muito incrível, foi muito importante esse acesso às artes plásticas e perceber que elas que abriram as portas para o mundo do audiovisual. Quando eu visitava exposições, eu via vídeos, instalações. Então, eu percebi que meus filmes também poderiam estar em um meio diferente que o cinema.

Leandro Wenceslau: No seu cotidiano, você costuma realizar registros, como cadernos de anotações, gravações etc.? Se sim, como esses registros contribuem para a construção posterior de seu trabalho? Descreva um pouco do seu processo criativo.

Cao Guimarães: Eu sempre tive caderninho de anotações. Eu gostava muito de ler e escrever. E além do cinema, gostava muito de escrever. Na época, eu era muito da fotografia e literatura. Eu gostava de escrever e fotografar, que são trabalhos essencialmente

solitários. E esses cadernos eu sempre tive, algumas vezes eu anotava algumas ideias, mas nada como uma coisa de artista plástico que tem desenho e tal. Eu comecei a fazer muitos cadernos quando eu comecei a fazer os meus primeiros longas. E aí, para cada longa eu fazia um caderno. Como eu não tinha exatamente roteiros, eu gostava de ler muito sobre o assunto que estava pesquisando, fazer anotações, escrever ideias. Em determinadas épocas da minha vida, eu também tinha cadernos. E na minha época em Londres, eu comecei a fazer também o meu primeiro livro de artista que foi o *Histórias do não ver* (2013), que é um projeto que eu convido pessoas para me sequestrar. E essas pessoas me levam de olhos vendados e fazem uma experiência qualquer comigo. Elas pensam em um projeto de sequestro. Um grupo me levou para barbearia, para fazer a barba. Outros me levaram para jantar, outros para andar em roda gigante. Vários tipos de sequestros em cidades diferentes. Como eu estava morando em Londres, eu fiz em Barcelona, em Madri. Na verdade, são nove sequestros, cada um em uma cidade diferente e com um sequestrador diferente. E eu ficava o tempo inteiro com os olhos vendados e a minha ideia era tentar perceber o mundo, a realidade, através dos outros sentidos que não a visão, através do tato, ouvido, do que eu pegava, cheirava. E eu só tirava a venda quando chegava em casa e escrevia um texto sobre as minhas impressões dos sequestros, de cada experiência. E, depois, eu revelava fotografias preto e branco, analógicas que fazia durante esses sequestros. Então, o único testemunho visual eram essas imagens que eu ia fazendo durante a experiência, mas que eu não tinha visto. E o livro é composto com esses textos e com essas imagens. Isso virou um livro, e depois eu editei um vídeo com essas imagens fixas comigo narrando fragmentos destes textos junto com uma trilha sonora que O Grivo fez. Isso virou uma instalação, que ganhou o primeiro prêmio no Panorama das Artes do MAM de 2001, em São Paulo. Hoje, essa instalação é da coleção do MAM. Esse foi meu primeiro livro de artista que eu bolei nessa época, o que não era exatamente um caderno de anotações, mas já era uma obra. Depois, eu fiz um outro, um que é sobre as gambiarras.

Em 1998 e 1999, eu fui viajar para fazer o meu primeiro longa que foi o *Fim do Sem Fim* (2001). Viajei dez estados brasileiros e nessa viagem eu comecei a reencontrar a minha cultura. O país de onde eu era. E isso me abriu, talvez. Mais importante que ter vivido fora, foi ter voltado e reencontrado comigo mesmo. Reencontrar de onde você é, viajando pelo Brasil profundo, no interior do Nordeste. E eu comecei a perceber como o povo brasileiro é criativo nas suas gambiarras de sobrevivência, então eu fiz esse livro *Gambiarras* para uma bienal de artes plásticas em Porto Rico: a *II Trienal Poli/Gráfica de San Juan: América Latina y El Caribe* em 2009. Nesta época, já tinha exposto muitas vezes gambiarras, isso virou também um trabalho, em que eu fiz vídeos de gambiarras. Virou um trabalho tipo inventarial. Até hoje, eu coleciono gambiarras. Até hoje, eu fico fotografando gambiarras, é uma coisa infinita. Isso gerou muito texto, muito estudo sobre a gambiarra e são os dois livros de artista que eu fiz.

O último livro que eu fiz para a Cosac Naify também é um livro de artista, *Cao* (2015). Mas não é tanto um projeto, é mais um apanhado, uma coisa meio que a retrospectiva da obra. Ele tem textos, fotogramas de Super8, tem diálogos dos filmes, tem as páginas amarelas, tem gambiarras etc. Ele não é um projeto como *Histórias do não ver* (2013) e *Gambiarras* (2009), é mais como uma retrospectiva, digamos assim.

Leandro Wenceslau: Na produção de um filme, geralmente a escrita de um roteiro é um elemento necessário e transicional entre uma ideia/narrativa e o produto acabado (filme). Como se dá seu processo de escrita e transposição para seus filmes?

Cao Guimarães: São experiências variadas. Quando é um filme de ficção como o *Homem das Multidões* (2013), obviamente eu escrevi um roteiro, apesar de também ter muita improvisação. Mas, na maior parte dos meus filmes que são mais documentais ou relacionados à realidade ou a um assunto específico, o roteiro é parte geralmente que existe para ganhar um edital. Você tem que escrever algo, um roteiro, argumento, conceito. Mas,

pensar em roteiro de documentário é uma coisa meio absurda. Para mim, pensar em escrever um roteiro de documentário é uma ideia daqueles documentários clássicos de Amaral Neto, onde você vai fazer um roteiro para seguir à risca, e não é bem assim no meu caso. O que eu gosto, o meu processo, é mais de me impregnar do assunto, conceitualmente. Se, por exemplo, vou fazer um filme sobre a solidão, sobre os eremitas, então eu gosto de ler muitos livros sobre solidão, sobre eremitas, sobre andarilhos, sobre caminhar, sobre a espera. Todo filme meu tem um assunto específico ou pode ter reverberações filosóficas ou literárias. Ou então, são processos conceituais, propositivos. Existem formas diferentes de relações com a realidade. O que eu chamo de uma metáfora do lago. Essa é uma metáfora que eu inventei para você entender mais ou menos como eu me relaciono [com a realidade]. Se você imaginar a realidade como a superfície de um lago, existem três formas de se relacionar com ela. A primeira forma é você se sentar no barranco e ficar contemplando o lago. Daí, os trabalhos que são filtrados pelo olhar, pelo seu sentido, sua percepção da realidade. São trabalhos contemplativos, como por exemplo, *Da janela do meu quarto* (2004), onde você está ali na janela, exatamente contemplando o mundo e você faz um filme. A segunda forma é você pegar uma pedra e jogar na superfície do lago. E essa pedra [é] como um conceito, uma proposição ou dispositivo. E você joga para desorganizar essa superfície do lago, para reverberar. Então, você tem trabalhos como *Rua de Mão Dupla* (2002), um filme que eu trocava pessoas de casas por 24 horas. Tem o *Acidente* (2006), que é outro filme, que eu fiz com o Pablo Lobato e que eu peguei nomes de cidades mineiras e compusemos um poema com esses nomes. E fomos em cada uma dessas cidades para ver o que cada uma dessas cidades queria contar para a gente. E a gente ficava ali, simplesmente filmando o que acontecesse. Mas o “roteiro” é um poema feito com os nomes das cidades. Então, é uma proposição, um dispositivo que você aciona para fazer um filme, não tem um roteiro exatamente. E uma terceira forma é você se lançar dentro do lago. E aí, são filmes mais imersivos, em que você vai viver quinze dias com um eremita, no alto da montanha, ou com os andarilhos. Você tem um processo de imersão no assunto. É

obvio que você anota várias coisas. É obvio que essas categorias não são estanques, elas se embaralham. Quando eu estou com um filme imersivo, eu uso muito a minha contemplação ou eu uso de dispositivos dentro do filme para fazer determinadas coisas. Mas, [isso é] só para te contar um pouco como é que é o meu processo de criação, ele é muito mais por esse caminho, do que através de fazer ou seguir um roteiro escrito.

Leandro Wenceslau: Como você procede do ponto de vista formal de construção de um projeto onde existe a necessidade de um roteiro para buscar financiamento e posteriormente sua execução? Algumas vezes, o processo de realização de um filme é demorado, podendo durar anos para ser concluído. Como você lida com as mudanças que acontecem com o passar do tempo e durante a execução do projeto?

Cao Guimarães: Também são experiências variadas. Tem filmes como *Otto* (2012), que é um filme em que eu acompanhei minha mulher grávida até o Otto nascer e que não tem um patrocínio, não tem um tostão, não tem nada. Não tem dinheiro nenhum, você abre o filme e não tem nem uma logomarca. Eu fiz... eu, minha mulher e meu filho. Tem desde disso até *O Homem das Multidões* (2013), que demorou dez anos, desde a primeira conversa com o Marcelo (Marcelo Gomes) até o filme pronto.

Agora, a maior parte desses filmes são filmes baratos e foram filmes feitos em uma época no Brasil onde o processo não era tão complicado. Tinha editais e eu sempre tive sorte de ser contemplado, [sempre] com pouca grana. Meus filmes, a média é de cem mil, oitenta mil, cem [mil] e quinhentos mil para fazer um filme. E é isso, com uma equipe pequena, [você] vai e faz um filme. O *Rua de Mão Dupla* (2002) é um filme feito com dinheiro da bienal, que devia ser pouco, nem me lembro quanto era. O *Acidente* (2006) foi feito com dinheiro do DocTV.¹ Eram coisas que não demoravam tanto tempo. Claro que entre a elaboração de um projeto até o dinheiro entrar na conta, passava um ano. Mas, eu estava trabalhando, eu

¹ O DocTV foi um programa do Governo Federal cujo intuito era fomentar a produção de documentários em todos os estados do Brasil e exibi-los através da rede pública de televisão.

fazia muitos filmes. Estava acabando um e já estava começando outro. Então, entre os anos de 2000 até 2012, mais ou menos, eu devo ter feito oito, nove longas, quase um filme por ano. Então, não demorava tanto tempo, porque eram filmes de uma certa forma simples, no sentido da produção ser pequena, equipe pequena, orçamento barato. O *Andarilho* (2006) foi um pouco mais caro, mas geralmente eram processos mais rápidos e eu filmo rápido e edito rápido.

Alguns filmes demoram mais. Eu mesmo filmo, eu mesmo edito. Eu nunca chamo um montador. Eu sempre gosto de editar meus filmes. Chamo pessoas para me ajudar depois, para trocar ideias durante a montagem. E chamo também assistentes de montagem, mas eu mesmo, geralmente, monto os filmes. Eu adoro montar e adoro filmar. E a equipe é mais ou menos a mesma. É O Grivo [trilha sonora]; o Beto [produtor]; Aline X [assistente de direção e produção]. É uma equipe que já é bem harmonizada, já sabe mais ou menos o que eu quero, como cada um trabalha e assim fica mais fácil. Eu acho também que peguei um tempo na Ancine, no Brasil, do Lula, que felizmente a coisa andou. O cinema estava produzindo cada vez mais e os filmes faziam sucesso. Percorriam todos esses festivais como Cannes, Sundance, Berlim, Veneza. E uma coisa vai levando à outra, já que os filmes eram bem-sucedidos em festivais, em um outro edital que eu mandava, “Ah, o Cao!”, o que fez o *Andarilho* fazer tal filme... Então, uma coisa ia levando à outra e o processo não demorava tanto assim.

E enquanto eu estava bolando *O Homem das Multidões* (2013), eu devo ter feito 2 ou 3 filmes no meio, porque era um projeto mais longo, com mais dinheiro. Talvez, o valor do *O Homem das Multidões* desse para pagar todos os meus outros filmes, mas eu não tenho produtora, não fico trabalhando o dia inteiro com isso. Eu trabalho com artes plásticas também. Tem exposições, vídeos, trabalho fotográfico, então, eu ficava fazendo outros

trabalhos e tinha um produtor que trabalhava comigo e cuidava dessa parte, e quando aparecia o dinheiro, geralmente a gente viajava – eram filmes que geralmente tínhamos que viajar – e não demorava tanto, era cerca de quinze, trinta dias de filmagem.

O *Ex Isto* (2010), por exemplo, foi um convite do Itaú Cultural, que me chamou para fazer um filme sobre o Paulo Leminski e eu escolhi fazer sobre o livro *Catatau*. Esse foi um filme em que eu escrevi um roteiro, para apresentação, porque tinha que... uma coisa meio proforma. E a ideia inicial era fazer uma coisa mais em cima da pessoa do Paulo Leminski, mas eu comecei a ler o *Catatau* e fiquei tão envolvido que abandonei todo resto. Eu iria para Curitiba filmar um tanto de coisas, mas não usei nada disso, porque eu resolvi começar a filmar com João Miguel [João Miguel Serrano Leonelli], o *Catatau*, de uma forma bem aberta, só tinha o roteiro de viagem.

E eu e o João Miguel líamos o livro, lemos o livro várias vezes. O personagem era o René Descartes, então, lemos algumas obras dele. Eu li a obra completa do Paulo Leminski. Então [esse] foi um filme que tinha uma ideia, um conceito, que era o personagem [René Descartes], o pai da filosofia cartesiana eurocidental, perdido nos trópicos, e o Leminski imaginava o que aconteceria com Descartes se ele tivesse vindo para o Brasil com o Maurício de Nassau. O filme é isso. O João me perguntava: “O que eu vou fazer? Não tem roteiro”. Para um ator, isso é uma loucura. E eu falava assim: “Não, João, o que você é no filme? Um filósofo. O que um filósofo faz? Pensa! Então, você vai pensar no filme. E eu vou filmar a curva do seu pensamento. Então, você vai começar vestido na Amazônia e vai terminar pelado. Vai ser um desnudamento da razão.” É um confronto do pai do racionalismo com a “irracionalidade selvagem” dos trópicos.

Então, esse era o mote do filme e o João fazia isso de uma forma magnífica, pela expressividade corporal, pelo olhar. Foi um processo que não tinha roteiro. [Uma] outra coisa... tem anotações, tem escritos, mas é uma bagunça também. Eu levei o livro *Catatau* e o filme foi

todo narrado em *off*. E eu tinha grifado no livro umas partes que eu achava interessante e no último dia de filmagem, a gente estava no Hotel Nacional, em Brasília [DF], e resolvemos gravar com o João Miguel, dentro de um quarto de hotel, aquelas partes que eu tinha grifado. E ele tinha passado quinze dias completamente possuído pelo personagem e gravou várias vezes. Um mês depois, a gente tentou gravar novamente com ele, em um estúdio em Salvador [BA], com qualidade técnica muito melhor, mas não usamos nem uma das falas desse dia. Usamos as falas de quando o João está ainda impregnado pelo personagem, ali no quarto de hotel.

Para você ver que eu registro, mas as coisas vão acontecendo e a realidade é muito mais rica do que qualquer coisa que você for imaginar e anotar. Você imagina o que é um eremita e quando você chega lá é outra coisa completamente diferente do que você imaginou do que fosse um eremita. Então, você pode até tentar fazer alguma coisa que você tinha imaginado, mas é tão mais rico o que a realidade te oferece. Por isso, as minhas ideias vão surgindo no embate com a realidade.

Leandro Wenceslau: Em seus filmes, se vê muitas vezes personas que surgem da vida real, sendo que o aspecto documental está muito presente em suas obras. Como é para você dirigir esses atores e construir esses personagens? Como você pensa as relações entre vida, ficção e arte?

Cao Guimarães: Os personagens, eu não os distingo muito. Claro que um processo de um filme de ficção é completamente diferente. Você tem atores e um roteiro. O processo é muito diferente. Mas existe uma frase muito boa que é: “Não existe maior ficção do que a realidade”. Você pode ver isso hoje nos últimos quatro anos da política brasileira, quer coisa mais ficcional, mais louca que a realidade da política brasileira? Então, você tem a realidade com uma riqueza de histórias, acontecimentos. E os personagens documentais, reais, eles também são atores de si mesmos. Eles estão interpretando a si mesmos. Então, eles põem

a cara que eles querem e não interessa se isso é mentira ou verdade, [se] isso não existe. O que interessa é que seja expressivo, interessante, que a história seja realmente potente. E eles são dirigíveis também, mesmo que não seja um ator. Se eu peço para entrar, sair, fazer uma cara de sofrimento... se eu achar que o filme está precisando, posso dirigir e eles são dirigíveis e, às vezes, melhores que os atores profissionais.

A questão da realidade e da ficção, elas se mesclam o tempo inteiro pra mim. Não tem muita distinção na minha cabeça. Da mesma forma, se estou fazendo um filme de ficção em cima de um roteiro, do ator, é preciso ficar antenado em tudo que está acontecendo em volta, porque, às vezes, você está filmando para um lado e do outro lado tem uma gotinha caindo que é muito mais expressiva e significa muito mais do que tudo que você está fazendo. E, nesse caso, você precisa mudar e filmar aquilo ou fazer que seu personagem interaja com aquilo que está acontecendo. Eu não sou uma pessoa do controle, eu prefiro o descontrole e o acaso. Tem uma ideia de controle e descontrole, o roteiro é uma espécie de controle. É como quando você vai fazer uma viagem. Você pode ir com todos os dias programados, em tal dia, tal hora, eu vou visitar tal coisa... ou você pode ir, sem olhar o mapa, sem olhar agenda, sem nada. E sair do hotel e olhar para um lado da rua, olhar para o outro e decidir: vou por aqui e andar. A viagem com certeza vai ser diferente.

Leandro Wenceslau: E qual tipo de turista você é, o primeiro ou o segundo?

Cao Guimarães: Claro que o segundo! Eu odeio turismo agendado, controlado, que te diz para fazer isso tal hora... O turismo que te fala “agora tem que olhar pra cá ou olha pra ali...”, sabe, manual de experimentar a vida. E o filme, o cinema tem que ser próximo da vida, tem que aproximar não só os personagens, as coisas, mas o tempo, porque cinema é imagem, som e tempo. E o tempo do cinema se distanciou muito do tempo da vida. Então, eu tento aproximar a temporalidade dos meus filmes com o tempo da vida. Você vê um filme americano e oitenta por cento dele tem diálogo, tem alguém falando alguma coisa com alguém. E

no seu dia a dia, não é assim. Você não passa dez por cento do seu dia falando. Então, você vê um filme hoje e é pura falação o tempo inteiro. A vida não é assim. O cinema é imagem e som, audiovisual. A palavra é secundária, só que quando começou o cinema a existir, não existia cineasta, existiam escritores, dramaturgo, pintor, ator. E o roteiro foi uma coisa que sempre existia e seguia-se muito o roteiro, porque vinha da tradição do teatro, da palavra. E nesse ponto, o cinema ainda tem muito a descobrir só através da imagem e o som. Apenas essa dupla, essa conexão de uma coisa com a outra já gera milhões de possibilidades. O terceiro elemento é o tempo. Tem imagem, som e o tempo. São esses três elementos fundamentais para você compor um filme. Então, você vai esculpir o tempo [referência ao conceito de Andrei Tarkovski]. Quando você monta um filme é um tempo esculpido.

Leandro Wenceslau: Como é seu processo de imersão na montagem dos filmes?

Cao Guimarães: É variado. Tem filme que eu chegava já com a coisa quentinha na minha cabeça. Como eu filmo, as imagens passam pelo meu olhar e ficam na minha memória compondo. Enquanto estou filmando, estou sentindo uma possível narrativa. Já durante a filmagem eu vou mais ou menos editando na minha cabeça. E tem filme que isso dá super certo. Você vê as coisas acontecerem de uma forma mágica, e, nesses casos, eu volto da filmagem já querendo colocar a mão na massa e fazer. Mas tem um tempo de uma pausa que é quando eu mando pros meninos do O Grivo para fazerem a trilha sonora, que é a segunda camada narrativa importante.

Lembre-se disso, tem imagem e som. Eu sou um ser da imagem e O Grivo do som. E eles reinventam o filme para mim, quando eles mandam o filme com som, às vezes eu dou mais uma mexida no filme. Mas esse tempo, da espera da trilha, é uma delícia! É quando eu descanso do filme, o filme volta para mim diferente. Às vezes eu mudo, às vezes eu não mudo. Às vezes é um processo rápido, sai como um peido, às vezes demora, fica encala-

crado, como o *Espera* (2018). Eram muitos personagens, uma coisa complicada. Agora, quando é um personagem ou quando deu tudo certo, fica mais simples. Tem filmes que você sente na filmagem que deram mais certo que outros.

Um livro tem várias palavras e você vai associando-as para escrever e dar um sentido. Já em um filme você tem várias imagens e vários sons que você vai associando-os para criar uma narrativa.

Leandro Wenceslau: Como se dá seu trabalho colaborativo com roteiristas, produtores, fotógrafos e músicos na produção dos filmes? Como você percebe as questões de autoria e coautoria no cinema, quando é feito a muitas mãos?

Cao Guimarães: Eu acho que existe uma questão de identidade que é muito importante. As parcerias, eu adoro, porque tem o sentido colaborativo na arte. Eu gosto em meus filmes que cada projeto seja diferente um do outro e quando tem uma outra pessoa [envolvida], quando eu compartilho autoria com outra pessoa, elas trazem uma novidade, que é muito interessante, quando se tem [uma outra] identidade, quando se tem alguma coisa que é complementar e somatória.

Pelo menos três dos meus filmes são parcerias e eu acho riquíssimo, porque os parceiros te ajudam a levar a coisa por um outro caminho, você aprende coisas. Isso, estou dizendo nesse lugar do diretor, do autor do projeto, mas quanto à equipe, geralmente é uma questão de identidade. Você se acostuma com a forma de trabalhar do outro e fica muito mais fácil. Você não tem que ficar explicando demais, fica mais íntimo... porque fazer um filme é uma coisa difícil, complexa e com equipes imensas, de gente que você não conhece, convivendo 24 horas, é uma loucura! E eu penso que é preciso haver esse tipo de cinema de cozinha, que é um cinema mais artesanal que eu faço, mais intimista, aonde o silêncio é importante, aonde a percepção do mundo é importante, aonde a inter-relação com objeto filmado, o personagem, é importante. Você precisa de pessoas que saibam o jeito que você trabalha.

Por exemplo, um produtor pega e fala que você vai ter que trabalhar com esse fotógrafo, e é um cara barulhento, vai colocar não sei quantas câmeras, luzes e não sei o que... não dá, não combina comigo. Por isso, eu faço filmes baratos, pequenos, aonde a autonomia é fundamental. Então, eu tenho autonomia de escolher o que eu quero e eu acho isso fundamental e não teria a menor paciência de fazer algo que um produtor queira. Para mim, fazer cinema é igual fazer arte, não tem diferença.

Às vezes, o período de trabalho comigo tinha três, quatro horas por dia e depois vamos beber cerveja, mas o filme continua na cerveja. Na verdade, a gente está trabalhando o filme vinte e quatro horas por dia. Às vezes, acontecia uma coisa, e o filme vai acontecendo de uma forma como se estivesse viajando com amigos.

Eu gosto de trabalhar de uma forma mais simples, porque quanto mais complexidade, quanto mais dinheiro, mais gente é preciso, mais controle. O filme é como uma entidade que quer baixar, igual do candomblé. Você e sua equipe são o cavalo de santo. Ela quer passar por você e chegar no espectador. Então, se você põe cinquenta pessoas, essa entidade vai ficar louca. Você tem que ter só respeito por ela e sensibilidade para saber para onde ela quer ir, para guiar ela. O filme é essa entidade que você vai entrar num barco e ir junto com o personagem que também é parte desse jogo. É um jogo, que a coisa acontece ali e passa e vira um filme. E o filme fica aí vivo no espectador. E isso é outra coisa, porque depois não é mais o meu filme, nem o filme do personagem, da câmera, mas é agora do mundo. O filme se torna diferente em cada espectador e daí o fascínio da arte. O fascínio da arte está na imprevisibilidade e na multiplicidade possível.

Leandro Wenceslau: Como você está vivendo o isolamento durante a pandemia do Covid-19? Esse momento de isolamento tem sido produtivo para você?

Cao Guimarães: Eu estou aqui com meus filhos, estou em um lugar muito tranquilo, eu tenho uma casa no interior do Uruguai. Afetivamente estou preenchido com os meninos. Estou em um balneário muito agradável. É um pouco isolamento, estou exercendo meu eremitério.

Também aproveito para trabalhar e comecei a fazer várias coisas que eu não fazia antes, como plantar, mexer na terra, cozinhar, estou cozinhando super bem. Exercício da paternidade intenso e aprendendo a lidar nesse mundo virtual, com os amigos, acompanhar e pensar o mundo, hoje em dia. Esta coisa complexa demais, que às vezes você precisa se distanciar, se não você enlouquece, principalmente no Brasil. Às vezes fica difícil, às vezes dá saudade de tomar uma cachacinha com torresmo com os amigos, em um boteco, coisas do Brasil, de Belo Horizonte [MG].

REFERÊNCIAS

- ACIDENTE. Direção: Cao Guimarães e Pablo Lobato. Produção executiva: Beto Magalhães e Pablo Lobato. Belo Horizonte: Cinco em Ponto; TEIA, 2006. DV (72 min).
- ANDARILHO. Direção: Cao Guimarães. Direção de produção e de produção executiva: Beto Magalhães. Belo Horizonte: Cinco em Ponto, 2006. 35mm (80 min).
- DA JANELA do meu quarto. Direção: Cao Guimarães. Belo Horizonte: [s.n.], 2004. 35 mm (5 min).
- ESPERA. Direção: Cao Guimarães. Belo Horizonte: [s.n.], 2018. Formato digital (76 min).
- EX-ISTO. Direção: Cao Guimarães. Direção de produção e de produção executiva: Beto Magalhães. Belo Horizonte: [s.n.], 2010. Formato digital (86 min).
- FIM do sem fim. Direção: Cao Guimarães. Produção executiva: Vânia Catani e Lucas Bambozzi. Belo Horizonte: Diphusa/Bananeira Filmes/Cinco em Ponto, 2001. 35mm (92 min).
- GUIMARÃES, Cao. **Cao**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- GUIMARÃES, Cao. **Cinema de cozinha**. Belo Horizonte. 2008. Disponível em: <http://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/cinema-de-cozinha.pdf>. Acesso em: 1 jul. 2022.
- GUIMARÃES, Cao. **Gambiarra**. San Juan: II Trienal Poli/Gráfica de San Juan: América Latina y El Caribe, 2009. Catálogo de exposição, 19 abr.-30 jun. 2009.
- GUIMARÃES, Cao. **Histórias do não ver**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.
- MOURÃO, Maria Dora Genis; LABAKI, Amir (ed.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- O HOMEM das multidões. Roteiro e direção: Cao Guimarães e Marcelo Gomes. Produção: Beto Magalhães e João Vieira Jr. Belo Horizonte: Cinco em Ponto/REC Produtores Associados, 2013. Formato digital (95 min).
- OTTO. Direção: Cao Guimarães. Belo Horizonte: [s.n.], 2012. Formato digital (70 min).
- RUA de mão dupla. Direção: Cao Guimarães. Belo Horizonte: [s.n.], 2002. DV (75 min).
- SALLES, Cecília A. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Intermeios, 2013.